

A PALAVRA CÊNICA DE HAMILTON VAZ PEREIRA

Autor: Doutor André Luís Gardel Barbosa

Orientador: José da Costa Filho

Bolsista de Pós-doutorado FAPERJ

Resumo: A palavra cênico-dramatúrgica de Hamilton Vaz Pereira, um dos principais representantes da extinta trupe de comediantes Asdrúbal Trouxe o Trombone, dimensionada em suas características locais e globais, performativas e ficcionais falsificantes - típica de uma narrativização que ironiza e desborda modelos de representação fechados. Palavra cênica que surge nos anos 70 e se mantém produtiva até os dias de hoje, acompanhando, com isso, direta ou indiretamente, as modificações da cena teatral brasileira contemporânea, por meio de uma estética do entre, que se movimenta por pólos antagônicos, em diferentes instâncias de sua criação teatral.

Palavras-chave: Palavra cênica; narrativa performática; estética do entre.

A produção artística de Hamilton Vaz Pereira é ampla, rica e multifacetada. Obra de um homem de teatro, em sua acepção mais genuína, é fruto das ações que exerce como dramaturgo, encenador, ator, compositor, produtor teatral. Hamilton tem seu nome ligado, de modo indelével, a um dos principais grupos teatrais dos anos 70 e 80, no Brasil, a equipe de comediantes *Asdrúbal trouxe o trombone*, de cuja fundação, invenção e desenvolvimento participou ativamente.

Após o processo de criação coletiva dos espetáculos *O Inspetor Geral* (1974), de Gogol; *Ubu* (1975), de Jarry; *Trate-me leão* (1977), *Aquela coisa toda* (1980) e *A Farra da Terra* (1983) do próprio Hamilton, o Asdrúbal terminou e, partindo das experimentações e propostas estéticas originadas no grupo, Vaz Pereira começa a consolidar a marca de autoria cênico-dramatúrgica de uma das obras mais originais do teatro brasileiro contemporâneo.

Sílvia Fernandes afirma que o processo criativo do Asdrúbal, “baseado em improvisações e ancorado na experiência particular dos atores”, “consegue desenhar um movimento ascendente de formalização de linguagem” (FERNANDES, 2000: 14), para, mais adiante na *Introdução* a seu livro *Grupos Teatrais – Anos 70*, sublinhar que esta “herança da criação coletiva”¹ é a base a partir da qual se constrói a produção posterior de Hamilton:

¹ Idem. p.15

Com o fim do Asdrúbal em 1983, depois da tumultuada montagem da *Farra da Terra*, Hamilton continuou solitariamente a pesquisa de uma dramaturgia cênica que surgiu no grupo, em que personagens, movimentos, imagens e músicas são propostos de modo concomitante, num mecanismo de amearhar referências totalmente despreocupado com linearidade narrativa ou tensionamento dramático. Para levar adiante sua pesquisa, Hamilton passou a dar conta sozinho de todas as atividades de criação. A partir de 1987, foi dramaturgo, encenador, cenógrafo e ator de *Estúdio Nagazaki*, *Ataliba*, *a gata safira*, *Ela odeia mel*, *Notícias silenciosas*, *Uiva e Vocifera*, além de adaptar Homero em *A ira de Aquiles e Odisséia* e atuar, dirigir e escrever um dos episódios de *5 x comédia* (FERNANDES, 2000: 15).

Os textos de Hamilton, com frequência, prescindem da tensão dramática em nome de elementos lírico-épicos, inserindo, muita vez, a voz ou a figura ostensiva do autor, do encenador, dos atores e do público – ou de suas imagens técnicas desdobradas na superfície de mediações multimídias - como personagens do universo de uma narrativa performática sem limites lógicos e cronológicos entre o real e o imaginário. Problematicando e revertendo, assim, tanto a idéia de acontecimento e presença material do ato teatral quanto a de representação referencial de um sujeito ordenado e estável, por meio de deslocamentos de sentidos que trabalham nas esferas do *não-verídico*, em jogos de espelhos infinitos, de simulações, falsificações, clichês de uma narrativa teatral auto-irônica.

Por outro lado, se não há uma intriga que se conforma em unidades coerentes, seguindo os elos lógicos de uma cadeia movida pelo conflito, é ainda porque a movimentação lúdica das cenas é acionada por nexos de sintagmas poéticos, em contágios de contigüidade ou similaridade, que alternam, de modo abrupto, tempo e espaço, mudam perfis de personagens, deslizando fragmentariamente pelos sentidos da ação. Daí o surgimento de uma “cena temporalmente multidirecionada (sempre incerta e dividida entre segmentos temporais díspares ou unidades espaciais contraditórias)” (DA COSTA, 2004: 55).

Hamilton, em suas criações, tangenciou também questões típicas da pós-modernidade, como interculturalismo e globalização, uso de múltiplas mídias e formas de expressão. Assumindo, sempre, uma postura estético-cultural *glocal*, global e local, aberta a temáticas diversas, hibridações e à justaposição de variados procedimentos inventivos, sem jamais perder de vista o ponto socioantropológico, em torno do qual tais informações circulam e são reprocessadas, de seu lugar de fala carioca jovem classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, e das bases formais experimentais iniciadas na equipe de comediantes em que surgiu para o universo teatral.

Aliás, seus personagens, em geral, se apresentam em estágio pré-representacional, são personagens-grafite, personagens-antena, sem a profundidade perspectivística de psicologias fechadas de sujeitos autônomos. São muito mais projeções horizontais do lugar de fala acima

referido, sempre autocrítico e auto-irônico, do autor, que transitam por diversos tempos e lugares, mitos e linguagens, mídias e artes, entrando e saindo de todas sem perder seus tons lingüísticos e comportamentais específicos.

Neste trabalho, vamos pensar a palavra cênica de Hamilton Vaz Pereira, inicialmente, a partir de duas linhas entrecruzadas de análise e aproximação crítica: a da trajetória interna, vista aqui de modo pontual, não sistemático, dos elementos oscilantes que compõem a expressividade de sua obra; e a de inserção dessa produção no teatro brasileiro contemporâneo, como presença dialógica e singular.

Na primeira perspectiva, nossa idéia é apreender alguns dos contornos estético-existenciais que qualificam a viagem desta palavra inventiva em contexto cênico-dramatúrgico. Iniciada nos primórdios dos anos 70 do século passado, se desdobra, até os dias de hoje, na concepção de mais de uma vintena de espetáculos de teatro de sua autoria, em que se aplica a diversas funções artísticas e técnicas; sem contar, ainda, as suas atuações como diretor de ópera e shows de música popular, roteirista e ator de cinema e tevê.

Depois, numa tentativa de localizar as aproximações e fugas que a obra de Hamilton estabelece com o teatro do presente no Brasil, traçar um diálogo com as idéias contidas no artigo de José da Costa Filho, *Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva* (COSTA, 2004), que aborda os (des) caminhos da narrativização da cena na atualidade brasileira, mais especificamente no período que se estende pelos dois últimos decênios do século XX e o primeiro deste século.

Ao falarmos em palavra cênica na contemporaneidade, estamos, inevitavelmente, colocando o verbo na arena, em convívio performativo com as feras do corpo, do espaço e do tempo, ou seja, em contexto dinâmico sensório, audiovisual tátil. E, sob tais condições, desnudando-se em sua materialidade e sentido, por ter perdido, há muito, a pretensão de abarcar o mundo, de representá-lo por meio de visões particulares, perspectivísticas, autônomas, em confronto dialético no universo verossímil e ilusionista do drama fechado.

E é esse verbo dilacerado e renovado, fígado de Prometeu, sujeito a interferências múltiplas, a reconfigurações incessantes, no limite entre o fictício e o factual, o real e o imaginário, a presença e suas falsificações irônicas, a paródia e a intertextualidade, a citação e a colagem, o pastiche e o jogo palimpséstico, o coloquial e o culto, que entretece a voz lírico-épico-lúdica da dramaturgia de Hamilton.

Dramaturgia em processo

As mutações que sofre o verbo viajante da produção de Hamilton, podem ser pensadas à luz de um conceito estabelecido por Antônio Araújo, ao tentar demarcar o lugar da palavra ficcional no universo de criação colaborativa: *dramaturgia em processo*. Esta, segundo o “líder” do Teatro da Vertigem, ocorre quando o artista colaborativo da escrita está sujeito às mesmas perdas e reavaliações, desperdícios e decupagens, seleções e abandonos, em suas proposições textuais, que os atores e outros artistas em seus processos laboratoriais, adquirindo, com isso, um novo estatuto de criação, mais efêmero, precário e provisório.

Numa ambiência de hierarquias móveis, em que a contaminação mútua de ações de indivíduos especializados em áreas diversas é o núcleo da produtividade geral da feitura e definição do espetáculo, a palavra dramática perde, com isso, sua autoridade e autonomia textocêntricas. E mais, sua condição de verbo originário propiciatório para as visões (Craig) e duplos (Artaud) dos encenadores, tornando-se fluxo intermitente de sentidos tensionados, desterritorializados pela utilidade em parceria da construção cênica.

Nesse contexto criativo, em que medida podemos, então, delinear os traços de uma assinatura verbal autoral? É Antônio Araújo quem nos auxilia, uma vez mais, a compreender as possibilidades implicadas em tal mudança de paradigma do verbo teatral:

Sem abandonar o estatuto artístico autônomo de um determinado aspecto da criação, a habilidade específica, o talento individualizado ou, mesmo, o gosto por certa área criativa, o processo colaborativo não reduz o criador a mero especialista ou técnico de função. Pois, acima de sua habilidade particular, está o artista do *Teatro*, criando uma obra cênica por inteiro, e comprometido com ela e com o seu discurso como um todo (ARAÚJO, 2006: 131).

Se no processo de criação coletiva, surgido num contexto cultural e estético bem distinto do contemporâneo - cada vez mais individualista e especializado -, buscava-se uma “diluição ou até uma erradicação” (ARAÚJO, 2006: 130) das funções artísticas, numa perspectiva utópica em que todo mundo fazia de tudo, a produção de Hamilton soube manter sua característica *em processo*, sob diferentes modos de realização, em diversos momentos históricos.

Em suas adaptações de clássicos literários e filosóficos como *O Inspetor Geral*, *Ubu Rei*, *Zaratustra*, *Ilíada*, *Odisséia*, o roteiro cênico é fruto de esforços múltiplos que superam a autoridade do autor isolado, por meio de métodos de aproximação e recriação dos textos que incluem a participação fundamental de atores, alunos de cursos dados, intelectuais de procedências distintas. O que importa, na verdade, é que sua dramaturgia em processo não se dá, apenas, quando sua criação se abre à interação, e, sim, está presente, principalmente, na

estrutura de obra aberta, de material livre para ser manuseado e/ ou reconcebido, de seus roteiros cênicos.

Exemplos podem ser colhidos no *story bording* de *A farra da Terra*, que justapõe informações plásticas de fotos, cartões postais, recortes de revistas, ao elemento verbal datilografado, atravessado ainda por desenhos e letras manuais de tipos variados, carimbos, rasuras. Tais proposições de ação cênica, em sua configuração expressiva de agregação de linguagens, remetem às partituras de John Cage ou aos escritos finais de Antonin Artaud, em sua tentativa de apropriação libertária inventiva da impessoalidade opressiva última da linguagem. Ou, então, nas cenas do monólogo Nardja Zulpério (1988), em que Regina Casé, sob orientação rapsódica, se dirige e dialoga com os espectadores, deixando o texto poroso às sugestões do contato direto ator/ platéia:

Nardja olha pra uma espectadora.

Nardja – Senhora! Como é o nome da senhora? Dalva? D. Dalva, a senhora me faria uma gentileza? D. Dalva, desde que eu nasci, a minha vida inteira, eu já pedi alguma coisa para a senhora? Então, D. Dalva, vou pedir algo que a senhora não pode me negar: quero que a senhora se levante e leve esse pessoal embora daqui. Leve eles pra comer uma pizza! É por causa da grana? Eu não vou devolver o dinheiro todo, não. Já ralei a metade do show (PEREIRA, texto datilografado: 32).

Entre o local e o global, a performance e o imaginário

Um dos aspectos teóricos fundamentais, presente no mapeamento do teatro contemporâneo - entendido a partir de um movimento paradoxal simultâneo de duas tendências: uma narrativizadora e outra que ironiza a narrativa como representação estável de fatos - levado a cabo por José da Costa Filho no artigo *Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva*, trata de uma concepção de narrativa, cunhada por Maurice Blanchot como *não-verídica*. Nesse gênero, o objeto, o tema abordado “é pura força de atração geradora do movimento do sujeito em direção à perda de si mesmo, à perda do que lhe era familiar, de suas referências seguras” (COSTA, 2004: 54). Pra completar, o articulista nos apresenta ainda uma noção próxima, extraída dos escritos de cinema de Deleuze, de narrativa não orgânica ou falsificante, em que a rarefação de fronteiras entre imaginário e real produz conexões tempo-espaciais ilógicas e sem sucessividade cronológica.

Na obra de Hamilton, tais conceitos operacionais caem como uma luva para pensarmos tanto a relação “glocal” que se estabelece na produção de sentido de seus escritos, quanto a tensão oximoresca que se instaura no instante em que seu teatro busca realizar-se, a um só tempo, como presença/ acontecimento performativo e como mediação ficcional imaginária. Pois, em diferentes instâncias, trata-se de um teatro do entre, em trânsito, mutante,

mambembe, eterno aprendiz, que ainda não é e possui uma força que o impulsiona para sê-lo, mas que, na verdade, não se realiza, não quer e não pode ser completamente. Um teatro que, semioticamente, se dá como quase-signo ou signo não genuíno, como ícone, hipoícone e índice, na primeiridade e na secundidade, que apresenta, sugere e indicia o objeto mais do que o representa e o interpreta, e, quando tenta fazê-lo, o faz por similitude, rasura, contigüidade, borrão.

E é por meio dessa circularidade entre pólos antagônicos que podemos pensar, inicialmente, o processo criativo de composição, à época do Asdrúbal, que se dava entre o ator e o personagem, com o ator trazendo sua vivência cotidiana, sua energia vital, sua espontaneidade local para se apropriar do personagem, para, logo a seguir, parodicamente, ironizar e dessacralizar essa mesma energia em seu viés caricatural ou típico. Ou, ainda, o movimento contraditório do sujeito narrativo, impregnado de elementos comportamentais, gírias, valores de seu local de fala carioca Zona Sul, que aborda temas e objetos globais (em *Tuta Morvhan e Bonaldo Calidh*, peça inédita, por exemplo, a pesca ilegal de baleias ou o tráfico de armas para o Iraque) e universais (em *Uiva e Vocifera*, de 1997, reciclando informações da origem da tragédia, personagens míticos e épicos como Aquiles e Pentésiléia), buscando deslocar-se e desfazer-se de sua unidade e autonomia, perdendo assim sua familiaridade e referências seguras, mas que sempre acaba por retornar a seu ponto originário, fonte recorrente a partir da qual se ramificam os mais variados fluxos diaspóricos.

Exemplos desses últimos procedimentos podem ser encontrados no modo de apresentação fabular de que se utiliza para estabelecer seu diálogo com a universalidade mítica e literária ocidental em *Uiva e Vocifera*, em que concebe uma situação dramática na qual estudantes cariocas de classe média Zona Sul se reúnem em grupo para estudar tais temas, a partir do que tem lugar a indefectível rarefação de fronteiras entre realidade e mito. Ou na atitude de alguns personagens de *Ataliba, a gata safira*, em dado momento do desenvolvimento fabular não linear - cheio de quebras de referencialidades temporais e espaciais, movidas pela potência imaginária do autor e pela força irônica que problematiza a representação estável dos fatos -, em atitude performativa, rapsódica, dirigem-se para a platéia para recapitular a sucessão velocíssima de fatos e acontecimentos recém apresentados, sem conexão formal, nos enunciados na fabulação; com isso, buscando uma maior aceitação de recepção, e se colocando como mais um elemento comunitário de um mesmo universo de valores socioantropológicos, ao dar alívio lógico para um público que o autor acabou de “insultar”, por meio da expressão de sua liberdade criativa multidiscursiva.

Podemos apreender uma dinâmica circular de pólos antagônicos, também, na maneira como Hamilton trabalha, em suas produções, as instâncias da performatividade, do ato teatral como acontecimento, presença ou co-presença, e a máquina ficcional-lúdica que aciona. Este último elemento destila suas ondas imaginárias por toda e qualquer manifestação performática na produção geral de Vaz Pereira. Assim, o próprio autor e o público, por inteiro ou com um representante simbólico, tornam-se personagens – entendidos sempre em seus aspectos pré-representacionais, como grafites urbanos, pictogramas-sinais, pinturas rupestres, marcas fugidias horizontais ou verticais, sem a profundidade da perspectiva dramática – em diversas peças de Hamilton. Ou, ainda, o próprio processo poético de fabulação é alegorizado, por exemplo, na figura do *Paquiderme Voador* em *Ataliba, a gata safira* (1987). Jogo de espelhos distorcidos que pode ocorrer, também, na utilização multimeios de secretárias eletrônicas, telões no palco, monitores de vídeo – recorrente em *A Farra da Terra* (1983) ou em *Nardja Zulpério* (1988), entre outras - que fazem circular modos de atuação e representações da realidade distintos, vertiginosos, tendo em vista que em convívio justaposto com as performances atorais presenciais.

Da mesma forma que pessoas e personagens reais são envolvidos pelo jogo ficcional devorador da fabulação, o espaço físico do teatro também é reordenado, deshierarquizado a partir da voragem insaciável da máquina imaginária. Hamilton não abandona o edifício teatral, não se utiliza de ambientes não-teatrais como o faz o Teatro da Vertigem, por exemplo, realizando seus espetáculos em igrejas, presídios, às margens e no próprio rio Tietê. Ou como o Oficina de Zé Celso em *Gracias Señor*, abrindo a cena para o cósmico, fazendo happenings e intervenções performativas pelas cidades do Brasil afora. Contudo, faz da sala preta gato e sapato, invertendo de modo carnalizante as disposições tradicionais do espaço teatral. Em *Tem pra gente* (1984), primeira peça de Hamilton após o final do Asdrúbal trouxe o trombone, os espectadores entram pelas coxias e fazem uma roda em torno do palco, que mantém a cortina fechada para o local convencional da platéia, para assistirem as movimentações gestuais e verbais dos atores. As cortinas se abrem somente no desenvolvimento da narração, num ponto em que os personagens vão viver aventuras nos Andes, que são escalados nas escadas, espalhadas pelos corredores, usadas, certamente, pelos técnicos para afinarem os refletores antes do espetáculo.

Quanto à inserção da produção de Hamilton no teatro brasileiro contemporâneo, vamos continuar seguindo os passos sugeridos por José da Costa em seu artigo supracitado, para localizarmos, dentro das duas grandes vertentes que o articulista mapeou na produção do período, que se estende pelos dois últimos decênios do século XX e o primeiro deste século, a

presença dialógica e singular do autor. José da Costa tem o cuidado de deixar claro que essas vertentes não são estanques, e que são, na verdade, apenas representativas de uma maior incidências de aspectos específicos, de proposições de arranjos, em determinados autores; mas que, no geral, dispõem elementos comuns ao teatro contemporâneo:

Nesse quadro, parece, então, que poderíamos falar da existência de duas vertentes teatrais, uma delas fundada na explicitação da presença, como performatização material e corporal exacerbada (Zé Celso e Antônio Araújo), e a outra, no esmaecimento irônico e cerebral dessa presença (Gerald Thomas e Enrique Diaz). Entretanto, essa separação, diferindo claramente os dois campos entre si, não parece dar conta da realidade, pois a diferença interna e a divisão dentro de cada campo, jogando intensificação da presença contra seu esmaecimento parecem se dar no interior mesmo dos espetáculos de cada um dos diretores referidos, em arranjos diferenciados (DA COSTA, 2004: 57).

Partindo do pressuposto de que a palavra cênica de Hamilton configura uma estética dinâmica do entre, que se materializa, sempre de modo impreciso, em trânsito, movente, ora na superfície ora na profundidade, sem se deixar captar inteiramente em sua identidade “glocal”, coloquial/ culta, performativa/ ficcional, tendo em vista a sua qualidade de quase-signo, vamos encontrar elementos que dialogam com as duas vertentes sugeridas por Da Costa, porém, sempre de maneira parcial, em contracanto momentâneo, surgido em meio à algaravia de vozes expressivas do teatro brasileiro contemporâneo.

Com o teatro de Zé Celso, uma das principais influências, junto com as manifestações do Teatro Ipanema do início dos anos 70, dos asdrúbals, podemos encontrar um desejo carnavalizante comum que se expressa numa corporeidade projetiva, oriundas porém de fontes diversas que as envolvem e determinam de modo distinto. A concepção artaudiana de teatro como “auto-sangramento” - presente também no Teatro da Vertigem, a partir de uma visão de mundo, em última instância, trágica, que em Zé Celso ganha foros outros, pois “inclui um traço de carnavalização, de intervenção burlesca e paródica, de recurso ao deboche, de exaltação da alegria e do humor” (COSTA, 2004: 60) -, não encontra eco como origem das proposições estéticas de Hamilton. Sua alegria vital advém da afirmação de uma espécie de mítica da experiência vivencial, mais prática do que teórica, comunitária, mas que sofre sempre o filtro rigoroso da ironia e do sarcasmo, e que pode encontrar referências, não de todo precisas, em fontes como o conceito de energia da natureza diderotiana ou no espírito culto romântico de potencialização inventiva da uma arte popular mambembe, circense.

Por outro lado, ao incorporar mediações multimidiáticas que produzem espelhamentos virtuais infindos, fabulações narrativas desbragadas, auto-irônicas, não orgânicas, desreferencializadas e, com frequência, ao introduzir bandas de música em suas encenações, Hamilton acaba por dialogar tanto com a cena de Zé Celso quanto com a de Enrique Diaz.

Neste último, as semelhanças se dão mais pelo aspecto falsificante de suas paródias, que têm “um caráter de jogo diferencial na própria linguagem”, deslizando em uma superfície que “age num plano de imagens e representações que remetem fundamentalmente a outras imagens e representações” (COSTA, 2004: 62). Contudo, na palavra cênica de Vaz Pereira, esses reflexos e refrações incessantes de imagens falsificadas estancam no instante em que uma identidade de raiz é acionada para, de imediato, transformando cada vez mais essa base local em resíduo, ruído, ruína, de novo reacender a chama deslocada de novas aventuras diaspóricas.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*. In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n. 6, p. 127-133, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1998.

COSTA, José da. Solos cariocas: subjetividade e políticas da cena. In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n. 7, p. 191-211, 2007.

COSTA, José da. Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva. In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n. 4, p. 53-65, 2004.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

_____ & AUDIO, Roberto. *BR-3*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____ & MEICHES, Mauro. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende... [et al]. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone – memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

_____. *Ataliba, a gata safira*. Texto datilografado cedido pelo autor.

_____. *Nardja Zulpério*. Texto datilografado cedido pelo autor.

_____. *Uiva e Vocífera*. Texto datilografado cedido pelo autor.

_____. *Tuta Morvhan & Bonaldo Calidh*. Texto datilografado cedido pelo autor.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ZUNTHOR, Paul. *Performance, percepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.